一五一十 周刊

NO.106
2013年05月17日

艺术『屎』的反叛





编者的话

5 月的香港，一只大黄鸭和一堆“大便”成了城市的焦点。一边是大黄鸭在维港被千万人围观，一边是西九龙文化区的充气雕塑展成为大家津津乐道的话题。对于大黄鸭，人们大呼可爱；对于西九龙的充气雕塑，人们则对“充气大便”等作品产生了不少争议。这些争议促使人们重新思考：到底什么是艺术？这些艺术作品的意义在哪里？

在香港艺术家程展纬看来，在这样的年代还要讨论美的不同定义，是把作品真正的批判性埋没了。“大便”的设计者希望借助一堆扭纹状的巨型排泄物造型，扭转公众对艺术“美感”的特定想法。无独有偶，名为《色即是空》的黑色大莲花、《珠玉满堂》的烤乳猪、《坠入尘土》的无头蟑螂、半截人身雕塑，在“丑陋”、不雅的外观和巨大、夸张的形态背后，是设计者对于城市发展和城市中人的思考。

其实，丑陋与不雅的艺术作品早就存在，它们引发的争议也从未停止过。杜尚在 1917 年将名为《泉》的男用小便池送进了展览馆，在引起轰动和质疑的同时，他的作品也开始影响西方世界对于艺术的理解——用日常生活中的普通、常用，甚至是不值一提的东西，来引导人们新的观看角度和理解方式。他用怀疑一切的创作思想来解构所有的一切。被称为杜尚继承人的达米尔·赫斯特将解构进行得更加彻底。他的作品是将动物们杀死并泡进福尔马林里并他展示动物的内部。通过将死亡和尸体展示给大众，他试图告诉我们：这是一个充满暴力与死亡的社会。画家弗朗西丝·培根的病态风格与赫斯特颇为相似，他的画擅长“以扭曲的肉体来表达精神上的困境，将人的精神面外翻出来让我们观看，不仅充满原始野兽的野性力量，也有一种凝视自己内在的恐怖震撼”，他希望用作品去提醒人类感受存在的本质。

如果说培根是将扭曲的肉体表达在画布上，那么中国行为艺术家张洹则将“扭曲”和“自虐”直接施行在自己身上。他曾赤身裸体、涂满蜂蜜，蹲坐

在农村的公共厕所引来成千上万的苍蝇；他用十条铁链将自己的身体吊在离地面三米高的房梁上；他曾赤裸全身躺在冰上。艺术评论家高名潞说他是直接用身体、语言诉诸与观众的交流，竭力发现人与生存环境的关系。

回到香港的这次充气展，虽然有着褒贬不一的评论，但有一点是无法否认的：它让许多与艺术无关的人也专程前往望一眼，并加入其中的互动和创作。杨天帅说，或许无数香港人就这样，因为“屎”，第一次创作，第一次成为艺术家。关于它到底是不是艺术的讨论，已经不重要了。从这个层面上来看，“屎”是有意义的。

对于“屎”的讨论，早已有之。《圣经》中相信世界与人的存在原是绝对美好的是种“无条件的存在认同”的信念。这种信念否定了屎的存在，而昆德拉把这种审美理想称为“媚俗”。这种审美是对屎的绝对否定。在此定义中，“屎”显然是任何丑恶事物的代称。刘昌元认为，为了避免受媚俗的腐蚀或成为文化工业的一部分，现代主义艺术重视突破既存的表现方式与僵化的观念，产生令人震惊与难懂的效果。这类作品是反媚俗的，因为它们重在表现存在感受。

从杜尚、赫斯特、培根到张洹，再到西九雕塑的艺术家们，他们的艺术作品有着不同的内容表达和表现方式，相同之处都是与一般意义上的“美”的艺术无关。这也许正是昆德拉的“反媚俗”的艺术实践。“丑陋”的艺术品注定引发争议，而它们最大的意义或许在于能够促使我们对于存在的世界和自身有更深的认知和思考。

1510周刊由「我在中国」（Co-China）论坛志愿者团队制作，每周出版一期，周刊通过网络发布，所有非一五一十部落的文章均经过作者或首发媒体的授权，期待大家的关注和建议。



目录
















【展】

7-1 程展纬：西九荒漠上“充气”导赏


程展纬，香港艺术家。

“

我认为在这年代还要讨论美的不同定义，就是把这作品的真正批判性埋没了。我更有兴趣的是这作品与此时此刻的香港的有机化合作用。

”

按：这是我为“ M+进行：充气！”展览写的导赏，加入了香港这时这地作为论述的语境和我对西九的反思，说出作品本来应有的故事，同时又把作品放进我关心的议题，写完数千字，自己重看也不觉导赏了什么艺术，却可能足够做一本《十万个为什么》的序言。

编者注：西九文化区（简称：西九）是目前香港最大型的文化建设项目，M+是一所位于西九文化区的视觉文化博物馆。

M+模拟效果图

最近由M+筹划的当代艺术展览“ M+进行：充气！”成为全城热话，吸引不少市民关注，为未来西九“文娱康乐区”的荒地动土前冲一冲喜。展览主要策展人Tobias Berger在场刊上指，早前西九规划方案收到的计划书大多把选址诠释成乌托邦式的乐园，或是以一种欧美公园设计常见的自然景致作框架，这叫我联想到豪宅广告的童话故事场景，没有一个关于香港的镜头。 Tobias的文章更仔细地描述及批判了中标的Foster + Partners方案中公园部分的模拟效果图所呈现的憧憬：

“……一个有着建筑师Buckminster Fuller特色的华丽圆穹顶、一个混合雕塑家Alexander Calder和Mark di Suvero特色的红色雕塑，这一切都显示着一致的原则，就是跟随而非摆脱纽约中央公园或伦敦海德公园的十九世纪典型公园设计。在这环境之下，



艺术品常被误以为是古迹，而古迹又被误以为当代雕塑，作品不仅与公园格格不入，亦完全与观众脱离。如果艺术品只是被当作成另一件如长櫈或路灯般的‘公园家具’，我们可以怎样将其本来要展示的潜能具体化？……”

我很认同他的看法，但随后更吸引我的是一种游离于古迹和当代雕塑的“公园家具”想象力游戏。如果我们把这些当代雕塑视为古迹发掘，我们可推敲出一个怎样的年代？又如果我们把真正的“公园家具”视为当代雕塑，批判会否更生活？姿态会否更真实？这篇展览作品导赏就是由此想法开始。

复杂物堆—— Paul McCarthy



据香港网络大典记载，《复杂物堆》 (Complex Pile)这作品不是由 M+策展人首先为港人介绍的，而是于 2013 年 4 月由艺人森美发掘出来的。森美把一张西九龙发现的“巨屎”图连同一句简单描述“香港西九龙出现一旧巨型大便？ ”上载至 Facebook，引起了市民关注。我对森美如同对 M+，认知不多，有两个主要的印象，一是来自《千奇百趣》的主持角色，这是个集邮式节目，用几多个“趣”的方式，东拉西扯地把世界各地和小小香港的有趣发现，做成节目。另一是他高调出来反对推行国民教育的片段，片段中我记得他曾说：“……未完善，你便要我硬食，吃了肚子痛怎么办？”

其后 M+策展人和公关开始向公众解说，填补我们面对这作品时的失语，安抚我们的惊讶。现在中学生也会说这个充气雕塑名为《复杂物堆》，是美籍视觉艺术家 Paul McCarthy 的

作品，意念是借助一堆扭纹状的巨型排泄物造型，扭转公众对艺术“美感”的特定想法……

罪恶正在滋长的想象

我认为在这年代还要讨论美的不同定义，就是把这作品的真正批判性埋没了。我更有兴趣的是这作品与此时此刻的香港的有机化合作用。Paul McCarthy 的作品一向有一种对娱乐工业的阴暗面作出批判和反讽的姿态，M+行政总裁李立伟更形容他的作品有一种诡异感觉，那就是在璀璨浮华的表面下，有种罪恶正在滋长的想象。

作为正值多事之秋的西九文娱康乐区动土前的 Kickoff show ，这个策展人和艺术家的共同选择，洞悉了一种怎样的港人忧虑？我们将会有一个西九文化区，还是西九罪恶城？梁振英，你竞选时不是要求政府把所有西九竞投比赛的有关资料公开吗？

整个 4 月都下着与挪亚方舟时代相同成分的雨。

脱离作者的教科书回到个体的观察和联想，从比例上看，我面对的不像是雕塑，更像是一座建筑，一座我们没法进入的古怪造型建筑。这种巨大又不知名又无法亲近的感觉，给我一种熟悉的、在城市存活的状态，是那种站在贴满天文数字的地产铺橱窗前的感觉，也是那种一条街都是名牌时装店的商场，而你每天又被迫穿过他们乘搭地铁的感觉。就是这种面对一些与你完全无关、莫名其妙，但又迫使你透不过气来的生活状态。

地标在于最薄表皮

我城喜欢地标，西九文化区这念头本身亦因此而起，但成为地标的条件不在建筑内生活的人所创造的人文风景，却像这件充气雕塑，仅仅在于建筑的最薄表皮。古怪的造型成为地标注入集体记忆的先决条件。西九方案不就是先拿空空的建筑模型让我们投票？我喜欢和的士司机玩这样一个游戏：用不同方法告诉司机要去的地方，但又坚决不开真名。例如简洁地告诉他要去那个大屎处，我想 90%以上，你可顺利到达目的地。但不知在 2026 年西九完工后再玩这游戏，结果可会一样？那时这土地上将会有很多地标式建筑，Paul McCarthy 的作品会否以另一种当代艺术的形式重现？

复杂物堆其实就是寻常的巨大讨厌物。



《色即是空》黑汶汶——崔正化



展览正门入口第一件作品，是南韩艺术家崔正化的黑汶汶雕塑《色即是空》。那是一座巨大的莲花形充气雕塑，与同场其他充气作品不同的是，这雕塑借助机器不断充气和放气，让这黑汶汶的莲花维持呼吸模样，这叫我想起一个巨大植物人，一种用机器维持生命的漫长状态。

“This City is Dying, You Know? ”一把熟悉的声音又再告诉我们病情。Dr. Dylan ：“你睇吓我哋呢个世界，睇下我哋呢个城市系乜野样，除咗钱呢个字之外，我哋已经分辨唔出是非黑白，我哋每个人都被环境训练到，好似倒模出嚟咁。锺意食同一样嘅嘢、锺意同一样电视节目、支持同一种政治立场、信奉同一种生老病死的做人方法……”（编者注：这是来自电视剧《天与地》中的对白。意思是：“你看看我们的这个世界，看看我们的城市是什么样子，除了钱这个字以外，我们已经分辨不出是非黑白，我们每个人都被环境训练到好像从一个模子里出来一样，喜欢吃一样的东西，喜欢看一样的电视剧，支持同一种政治立场、信奉同一种生老病死的做人方法……”）莲花的收放，统一了我城的呼吸节奏。

彩色的屎

崔正化早前做过很多莲花充气雕塑，有鲜红、翠绿、闪金……今次纯黑色的比以往做的都更大。这黑汶汶东西在香港加速成长，好适合成为一个故事的插图——雄仔叔叔有个饼干



罐，内里有一只“黑汶汶”，“黑汶汶”喜欢吃影子，会涨大，任何东西的影子被它吃了，就会失去朝气，剩下没有灵魂的躯壳……没有影子的结他弹不出音乐，没有影子的人会如行尸走肉般生活。但还是有很多人愿意交出影子，因为“黑汶汶”消化完影子后就会屙出七彩缤纷的屎，那就像是外国名牌艺术品、茅台酒、世界第几大码头、香港的安定繁荣……

根据百度百科：*“色是指一切能见到或不能见到的事物现象，而这些现象是人们虚妄产生的幻觉。空，是事物的本质。”*

《珠玉满堂》——曹斐



现于北京居住及工作的曹斐，为高铁配套设施西九文化区动土前送来大烧猪贺礼。

与此同时，香港传媒爆出高铁工程超支延期，我想吹胀了的是烧猪还是白象？

曹斐的2004年摄影系列作品《角色》，利用cosplay青年介入了日常生活时空，超级英雄在建筑工地和新草堆中装腔作势。今次艺术家带来的作品不是一个易服“变身”后的青年，而是一个用来变身的空间。比超人用的电话亭大一点，实用面积如一间小村屋。我用

村屋比较，是因为这么小的空间拥有两个门口，一个大的在猪肚横切介入，小的在猪屁股。一入一出的人流指示，把本来可游可居的空间变成一条快速通道，一条高速路轨。星期天，我看见一条长长人龙缓慢地接上这路轨,在极短的距离加速，然后又若无其事地从猪屎忽走出来，你说我们可有变身？

美国的超人走进电话亭闪一闪灯，换件衫，梳好个头，脱了眼镜，便再没有人认得他的面孔。速度与记忆其实可以是一件好可怕的事，可有谁记得那双烧猪眼是否会闪闪发光？

补充一点，保安员告诉我下雨时这是唯一可避雨的雕塑。相对于三日两夜的游客，又或是我们这些两三小时的参观者，那些每天在这地朝十晚八工作生活的人在这地的体验，是否更值得我们关心？请给他们应有的保护设施，免去不必要的劳损就是搞展览最基本的程序。

《坠入尘土》——谭伟平



本地艺术家谭伟平放置了半截人尸和无头甲甴（注：蟑螂）,并用绳索把它们倒置固定。我尝试先用自己的方法理解，对专门研究甲甴生长的美国麻州大学生化学家康凯尔(Joseph G. Kunkel)来说，无头甲甴是一项实验，目的是查找为何他们没有头却可存活数星期，而人类却不行。我感兴趣的是斩头后的甲甴。灵魂会在哪一边？听说斩头后的甲甴身体比较笨，头却仍会喝水摇动触须。这实验是否证明，灵魂也可分裂？



不完整的身体

另一边是美女下半身。香港四处都是关于身体的广告，修腿 2888, V 面 1680，去手臂 bye bye 肉 3200，修甲，隆胸……我们的身体都被辗开不同部分来作保养，但这些这些的总和却对保护一个完整的人毫无帮助。艺术亦言,如果我们把作品购买了，却对艺术家遭受迫害的处境袖手旁观；如果我们把作品购买了，却对艺术品的理念姿态不作交流传扬；如果我们把作品购买了，但又不培育滋养甚至伤害这些孕育意念的环境，那么博物馆就没有一件完整的艺术品。博物馆就应验了无头甲甴的实验，灵魂被分裂的结果，艺术品变得笨了，艺术家却能维持吃喝。

上帝向一个躯壳吹了一口气，人就被充满了一个完整的灵魂。不错！只是一口。

恐惧欲望

谭伟平在短片中介绍自己的想法,他说甲甴代表恐惧，脚代表欲望，但他想讲的是让观众在两者之间进行的联想。在某一位置，我看到欲望和恐惧之间就是 ICC（注：ICC 指香港环球贸易广场，一座位于香港的 118 层高的综合性大楼），就是城市中摩天大楼主义，去人性的城市景观。

有环球贸易广场保安员在 2012 年 8 月 24 日放工期间，疑因隐疾病发，在大厦后楼梯猝死。与死者生前友好的 ICC 员工表示曾希望悼念死者，但遭管理层拒绝，并下“封口令”，要求员工不得讨论事件，以减少传媒追访。曾有员工讨论事件时遭管理层“警告”，禁止谈论，否则纪律处分。

作品的题目是《坠入尘土》，原来他们不是没有头，他们只是把头埋在地里，一种鸵鸟政策的姿态。

《一呼一吸一穹苍》(Poetic Cosmos of the Breath)--- Tomas Saraceno

另一件关于呼吸的作品是 Tomas Saraceno 的《一呼一吸一穹苍》，Tomas Saracen 1973 年生于阿根廷，一处距离香港最远最远的地方。不知道是否拥有这种距离，他带来的作品没有实时消费的感觉，还有种叫人冀盼的能量。场刊上这样描绘他的作品:



“... 作品只需要其薄如纸的箔膜和几个沙包，加上几位参与者。看似简单的物料，却产生一种令人惊异的空灵之感，波光粼粼。作品在黎明时分展演，温度因日出而自然转变，气球里伪空气受温室效应加温，轻盈的物料无须任何机械或电力，开始慢慢离地升高。与此同时，阳光投射在作品表面，反映出活力充沛的七彩华光... ”

哗！只是看文字也美得不得了，坦白说在我自己的时间表上未能看到这作品，但我不会埋怨主办机构，因为我知道这作品的灵光在于他谦卑地与皮肤以外的温度、皮肤以外的城市、自身所在地球共同成就一刻活的景观，那等待而来的时间能量储备就如一棵树，一座山，而壮丽景观骤现就如一阵风去塑造了一朵云，去塑造一朵你不能名状但又似曾相适的雕塑，但更重要的就在那瞬间，你看见了也是见证了，自身皮肤上的毛孔微妙扩张，与作品和其他人的共同感召。

但是如果有人等不着而要用热风机速成这个景观，那就是砍了一棵树，铲平了一座山，成为开"行"了冷气的商场景观，那么这作品对观众进行的心灵工程和那商场鸭有什么分别？

亵渎圣地

另一件观众玩得最开心的作品是Jeremy Deller的Sacrilege（《占据圣地》），如果照“Sacrilege”的意思翻译成中文应是“亵渎圣地”，M+却用上了“占据圣地”作为作品的中文题目，当中的差距对我来说是一次把作品本地化的成功再创作，这作品原本的灵感来自英国著名的纪念碑群巨石阵，1977年开始不再开放予公众参观，艺术家把当中的每块石头依实物原大的方法拟仿成气模，最后结合成充气的游乐场，让观众在上面走玩跳动。我总是认为每一个在这片“临时的土地”上摆出的动作都变得过分热情。

殖民公园

如果你觉得空降的英国巨石阵太遥远，你可以想想维多利亚女王像下的那片草地，1996年艺术家潘星磊向她动了粗，自此香港政府围起了一片草地不准市民靠近，成为一个不能触碰的历史雕塑。那片草地也没有跟其他香港土地一齐回归，至今它还是属于英国那女王的殖民地。记得策展人Tobias在展览的简介短片中曾说在公园放置雕塑的概念是很富殖民地色彩的想法……我不敢猜想这论述的时空，但对我来说体验殖民地色彩的雕塑不是那些永久摆放的王室像，而是那些英国早前“借来”临时摆放的亨利摩尔雕塑，收了租金回归后不理情感一扫而空，接着是换上了龙雕……然后那些亨利摩尔就像Jeremy Deller的“亵渎圣地”一样四处空降，一样四处出租，一样高高在上。



说回中文命名，“占据圣地”在此时此刻叫人想到占领中环，点题的效应使作品的意像立时产生改变，本来英国传说由巨人化身成的大石群变成了同样拱门设计的政府总部，市民在那片模拟政总乱跳，好像为未来要来的事预演。

2011 年，Jeremy Deller 的作品 The Battle of Orgreave 集合了一千人，重演了 1984 年英国欧格里夫一次由罢工演变而成的暴力示威。

不可见的作品：随风----刘家琨



建筑师刘家琨为展览带来了《随风》，可是这作品在五月一日被强风吹走了。如果你想对刘家琨的作品多一点认识，我建议你翻开场刊，看看姚嘉姗的文字，其中这段我用手写板抄下：

“……豆腐渣工程令约九百名学生在四川大地震中丧生，惨剧发生之后，刘家琨在聚源中学的废墟当义工。他被一对在地震中丧儿的夫妇打动，为他们死去的女儿胡慧姗建造一座纪念馆，经历六个月艰辛的过程才完成。然而，彷似考验他的愿景，这个项目受到当局审查，不准对外开放；但它仍长存于我们的无政府数码虚拟景观和传媒网络的报道之中……”

刘家琨的建筑有一种社区的人文关怀，他叫我想到在一片荒地突然建起很多临时建筑是一种灾难后的情景。在香港的语境中却叫我想起添马舰，历年累积了临时建筑有维港巨星汇的舞台、香港电影节 5 层楼高的亚洲最巨型吹气银幕、嘉年华的机动游戏、还有国际品牌路易·威登的巨型行李箱……这些这些最后累积成新政府大楼。西九呢？今个星期日是 512，我们的政府付了钞，大概和你接受那次捐赠的国际惯例回礼数目相若，有人说你不要碰政治，我想叫你碰得认真一点，五月十二日，请邀请我们的观众站在那块圣地上不要乱跳，不要震动，保持沉默，又或是躺下观看不可见的作品。

（本文为作者赐稿，图片由作者提供）

【原文链接】 【回到目录】

【观】

7-2 付玲芳：杜尚：从《泉》开始的当代艺术

付玲芳，从事艺术展览项目执行工作。

“

《泉》的主要的艺术材料是一个男用小便池，杜尚创作这件作品的目的意在把艺术的焦点从实体作品转移到思想诠释，即从外在形式转移到对艺术品内在形式的关注。在杜尚看来，艺术可以是一切，任何材料，任何形式都可以被作为艺术——艺术只是一种空中楼阁。

”

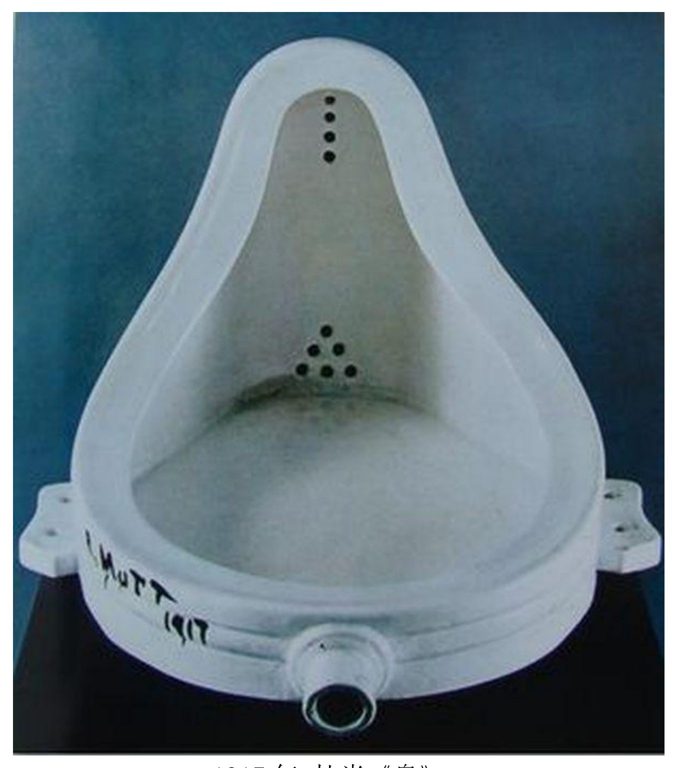
“艺术材料”一词源出拉丁文 materialis（物质的）：广义指用以创作艺术作品的一切东西。在这个包罗万象的的意义上，艺术材料（艺术作品所由产生和构成的普遍源泉）就是“整个生活”，即现实、自然和社会种种具有实在意义的表现的集合。因此这种材料，首先就是粘土、大理石、金属、木材、颜料、光线、具有各种身体和精神理想的人、语言、声音、各种平面和感光过程等等。其次，艺术材料也可以是任何精神现象（事件、社会过程）、意识现象（理想、观念和思想等）。再次，可以归入艺术材料的还有工具和手段——乐器、印刷机和摄影机等。（《当代世界美学艺术词典》，第 661 页）

艺术形式，拉丁文 forma——外观，广义指艺术内容的结构、组织和外在表现，狭义指在一件作品中形成统一体的艺术手段总和（整体的艺术形式）。第一个涵义与“艺术语言”的概念相近。有一些层次直接受精神形象内容的制约，面向现实的社会价值方面，这就是所谓内在形式（艺术的结构布局方面和体裁构造方面）。有一些层次起因于艺术的材料，并向心于材料，这就是所谓外在形式（各种具体的感性手段：色彩笔触、线条、有声言语、速度、肌理等等）。内在形式主要指艺术的一般审美方面，外在形式主要指各个艺术门类所特有的描绘手段。（《当代世界美学艺术词典》，第 391 页）



1917 年，杜尚（Marcel Duchamp，1887—1968），把自己一件名为《泉》的作品提交给了美国独立艺术家协会的 1917 年展，但在“作品”上署“R. Mutt 1917”（ R.马特，1917 年作）。尽管该年展宣称会展出所有收到作品，但是《泉》这件作品是否为艺术作品讨论许久仍无定论，之后便在展览现场被隐藏起来。展览结束之后，《泉》就遗失了。

《泉》的主要艺术材料是一个男用小便池，杜尚创作这件作品的目的意在把艺术的焦点从实体作品转移到思想诠释，即从外在形式转移到对艺术品内在形式的关注。在一开始计划创作《泉》时，杜尚和约瑟夫·斯泰拉（Joseph Stella，1877—1946，艺术家）及沃尔特·阿伦斯伯格（Walter Arensberg，1978—1954，艺术收藏家）一同向第五大道 118 号的 J.L.莫特铁工坊购买标准男用小便池。小便池运到杜尚工作室后，杜尚把小便兜翻转了 90 度，并且写上“R. Mutt 1917”，这件艺术作品就完成了。



1917 年 杜尚《泉》

在当时，阿伦斯伯格认为，杜尚是让人们注意小便池光亮白皙的美，认为《泉》的出现，是“一种可爱的形式已经被呈现出来，摆脱了它的功能目的，很显然，人类做出了审美贡献。”这种说法，与克莱夫·贝尔（Clive Bell，1881—1964）“有意味的形式”的说法不谋而合：艺术家在获得灵感的时刻所感受到的情感，不是在作为手段的对象中感受到的，而是在作为纯粹形式的对象中感受到的，也就是说，是在那些本身作为目的的对象中感受到的。（克莱夫·贝尔：《艺术》，1914 年）由此看来，小便池既是杜尚获取灵感的



对象，也是最主要的艺术材料，又是一种在当时来说很重要的艺术形式。2005年，《泉》被全球500位重要的艺术界权威人士评为：对艺术史影响最大的艺术作品，完全承认了这件以“现成品”作为材料和形式的作品。

杜尚作为“达达主义”和“超现实主义”的重要代表人物，成为了解西方现代艺术，尤其是第二次世界大战之后的西方艺术的关键。杜尚的创作思想最明显的一个特点是怀疑一切。在他看来，所有的一切都是可以被怀疑和解构的。他把自己的这种思想，通过令人不可思议的材料和形式表达出来。1913年，杜尚将一个带有车轮的自行车前叉倒置固定在一张圆凳上，取名为《自行车轮》，这是他第一件惊世骇俗的作品；1915年，他又把买来的一把雪铲，命名为《折断胳膊以后》；1917年，直接把小便池送去参加展览。之后，杜尚又创作了《L.H.O.O.Q》（给蒙娜丽莎添上了两撇胡子）和《给予：1.瀑布，2.照明的煤气》（该作品花了杜尚20年的时间。杜尚在他画室的另一半用砖头垒起一道不能打开的门，门上有两个小洞，用眼睛凑上去就能看到里面的情形：里面是一堵带有缺口的矮墙，透过矮墙可看到一具塑料制成的女性裸体，左手还举着一盏油灯。她身后有山水风景，还用机器控制安排了一道瀑布）。



1913年 《自行车轮》图片来自：MarcelDuchamp.net

通过一系列的作品，杜尚得出了一个结论：日常生活中的一件很普通很常见的东西，当被放在一个新的地方，被赋予一个新的名称时，其原来的作用就没有了，意义也不同了——

人们已经自然地被引导着用一种新的观看角度、理解方式去观察这个东西，也就是这件作品。这也是杜尚给自己的疑问：“人们能从非艺术中创造出艺术品吗？”的答案。在杜尚看来，艺术可以是一切，任何材料，任何形式都可以被作为艺术，没有界限——艺术只是一种空中楼阁。

受杜尚这种思想的影响，第二次世界大战之后西方的“波普艺术”、“新现实主义”、集成艺术和装置艺术等的艺术家们不断地将自己思想和情感通过各种各样的材料和形式表现出来。

（本文为作者赐稿）

【原文链接】 【回到目录】

7-3 躯体艺术家：达米尔·赫斯特（节选）

本文来自网络，作者不详。

“

由于死亡的场面萦绕在脑海中，英国人达米尔·赫斯特（Damien Hirst）杀死了所有的动物并将他们泡进福尔马林里。他的作品是一种破坏。 这些尸体将我们最不愿意看到的东西展示在我们面前，那是一个充满暴力与死亡的社会。

”

由于死亡的场面萦绕在脑海中，英国人达米尔·赫斯特（Damien Hirst）杀死了所有的动物并将他们泡进福尔马林里。他的作品是一种破坏。



1991 年 《同向游的孤独元素》 图片来自：Saarchi Gallery

从一开始这位画家就不停地遭受非议。他在美国月刊《绅士》刊登了以躯体为主题的作品，引起巨大的反响，并因此登上了世界艺术舞台。事实上，赫斯特总是把一些动物切开，然后把他们放到福尔马林里。他最著名也是最有争议的作品名为《母子分离》，一头



母牛和他的小牛被纵向切开，清洗干净并放到福尔马林里。为了工作能保持整洁，必须先把它们冷冻起来。通过这件作品我们能获得这样一种奇怪的体验：看到动物的内部，其中所有的内脏都被展示出来。

在一件名为《远离群体》的作品中，一头悬挂在福尔马林中的羊显得十分孤独。“我喜欢用一个物体来描述一种感情。”在他的工作中，死亡的画面就像一条黑线，贯穿始终。在他的每一件作品中，赫斯特都试图给出一副新面孔，并迫使我们注视它。他的话颇有挑战意味：“我们都不喜欢面对我们自己的解剖图.”在一件名为《千年》的作品中，达米尔·赫斯特像往常一样展示了一个分解开的牛头和一些扑向灭蝇器发出的微弱光线的苍蝇。艺术评论家布瑞安·塞维尔(Brian Sewell)赞许道：“他成功地激起了我们的憎恶与反感，这种恐怖使我们都受到了影响。”可是这位评论家对艺术家的魅力却不以为然。达米尔·赫斯特骇人听闻的艺术作品集是一部畅销书，尽管价格高达 895 法郎，发行的 28000 本仍销售一空。在这部书中，他引用了马哈巴拉塔(Mahabharata)的话来解释萦绕在他心中的顽念：“每天，死亡随处都会降临，但我们仍然活着，好像我们是永生的。这就是最大的神秘之处。”因为作品的运输是一件棘手的事，所以他的作品能为公众所见本身已经是一个奇迹了。一旦有达米尔·赫斯特的参与，整个操作就成了庞大的项目。代替梵高和埃及大理石棺的是将保存在大容器中的母牛和小牛运进博物馆。

在进行创作之前，他显然先要发誓这些动物不是食品，也不会成为食品，从而得到农业部的批准。在疯牛病和口蹄疫流行时运输牛羊是需要勇气的。

展会的组织者们不仅要为表现达米尔·赫斯特的作品费尽心机，还要为画廊的安全担惊受怕，他们必须不时地加固画廊以确保安全。记得在 1996 年 Jeu de Paume 国立美术馆举办《英国雕塑的世纪》展时，工程师们不得不拆掉窗户，因为不可能用电梯将他的这些大家伙运进展厅。

这些玻璃纤维或钢制成的容器必须先灌满水，以确保它们的密封性并检查画廊是否能承受它们的重量。24 小时后，再用水泵将水抽干并小心清洗容器内部，避免操作带来的一切损坏。运输达米尔·赫斯特作品的莫马特公司经理 Scott Blyth 解释道：“一点事故的根源都不能留下。”这些动物则从箱子里拿出来，用大量氨水清洗。即使留下一点儿细菌，动物尸体就会腐烂，福尔马林也会变得浑浊。宝马画廊展的协办者维罗尼克·达班(Véronique Dabin)回忆道：“当在杜勒里花园里散步的人看到我们在博物馆旁清洗这些骨骼时，他们的表情真是令人难忘。”司科特·布理斯说：“这真是一件可怕的工作，所有的人都得穿上连身衣，带上防毒面具。”在整个准备过程中，博物馆的门窗必须密封起来，空调也不能使用，以免造成有毒气体泄漏。不仅如此，还必须在展厅里制造负压，使



不慎逸出的有毒的福尔马林气体不跑出这个房间。还必须抽掉动物释放出来的气泡并吸掉灰尘，用司科特·布理斯的话来说：“整件作品必须绝对地一尘不染。”纽约加各先画廊展的准备工作用了一个多月，事后还得请一个处理有毒垃圾的专业公司来处理这些福尔马林。

尽管达米尔·赫斯特的所作所为会引起非议，但他的工作仍可载入史册。阿姆斯特丹的斯戴德力克(Stedelijk)博物馆馆长鲁蒂·福奇(Rudi Fuchs)认为：“把牛羊泡在福尔马林里是一种创举，但这只占作品魅力的20%，其余的80%来自作品所表现出的英国牧歌式传统和维多利亚式的浪漫主义。”赫斯特的这种病态风格与弗朗西丝·培根(Francis Bacon)颇为相似，两人都爱去一个名为克罗尼俱乐部(Colony Club)的酒吧。培根对口腔疾病有着特殊的爱好，画家在买了一本这方面的书以后也为之入迷，"这些颜色真是太棒了！"达米尔·赫斯特的办公室坐落在伦敦布卢斯堡区(Bloomsbury)这个美丽的波希米亚风格的地区，这些办公室里陈列的艺术品如实反映了他脑海里的意念：坐在电椅上的安迪·沃霍(Andy Warhol)、一个小药品橱、一个标明了“十八世纪”的剥了皮的马屁股和一张约翰·列侬的照片。这个英国艺术舞台上的坏小子说：“总得来讲，我创作是为了让别人来看，如果我不能做到这一点，我就失败了。”

他做到了这一点。他的下一件作品也将引起轰动，那是一头钉死在十字架上的牛。在亲眼目睹以前是不能正确评判一件作品的，只有站在蒙娜丽莎或歌尼卡(Guernica)的壁画前才能感受到巨大的震撼，对于达米尔·赫斯特也不例外。在他所营造的这种不安的气氛中，泡在福尔马林里的牛和鲨鱼有着一种真实的美。这种美不仅在浸泡在兰绿色液体中的骨骼中，也在玻璃或钢铁容器所营造出来的美感中。

赫斯特不仅仅是个艺术家，更是一个艄公，他带领我们进入一个新的世纪。在今天的艺术家中，他用他的幽默与讽刺最完整、最有力地向我们揭示了这个科技社会的荒谬（这个社会将科学凌驾于人本身之上）。这些尸体将我们最不愿意看到的东西展示在我们面前，那是一个充满暴力与死亡的社会。

赫斯特是马赛尔·杜尚(Marcel Duchamp)的继承者，在第一次世界大战期间，杜尚由于一件由生活用品组成的作品而遭到非议。他把一个水壶、一个自行车轮子和一个尿壶组合成一个艺术品。达米尔·赫斯特继承并发扬了这种传统，并跨上了一个新台阶，他完全改变了这种创作，把生物作为创作的材料。

不是所有人都欣赏赫斯特的作品，尽管这些牛羊不是为他所杀，而是在他购买时就已经死了，他还是收到了很多匿名信，指责他是“动物世界里的蒙吉尔(Mengele)博士”。其中一

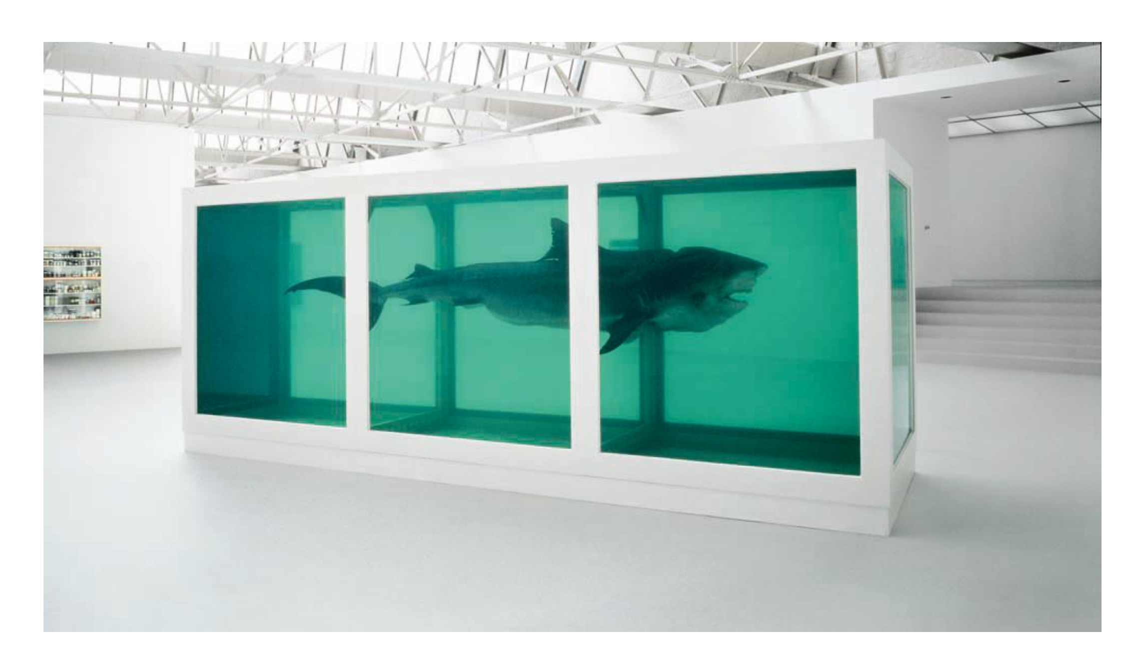


封信中还藏了一个剃须刀片，企图割破拆信人的手指。赫斯特的助手胡格·阿兰对此补充道：“我们非常注意‘动物解放阵线’的成员。”

从小时候起，达米尔·赫斯特说话就断断续续的，这与他丰富多彩的叙述形成了鲜明的对比。他的童年在英格兰北部的利兹(Leeds)度过。在他 12 岁那年，他的机械师父亲离家而去。他总是在课堂上大声喧哗，不知疲倦，学校为使他集中精神伤透了脑筋。青年时代他总是与警察发生一些小摩擦，比如因为在商店里偷窃而被捕等等。尽管他们全家不太去参观画展或艺术展，但他却早被艺术所吸引。他说：“我总在创作，我总会做一些东西送给哥哥和姐姐，而且我从不间断作画。”他很早就对人体情有独钟。十四岁那年，他去医院时偷了一只耳朵，然后把它藏到了他朋友的匹萨饼里。有一幅著名的照片是他年轻时的写照：他与一具作着滑稽鬼脸的尸体脸贴着脸，显得滑稽而可笑。他有时还会偷一些医学书籍复印其中的插图。在 1991 年完成的作品《当逻辑消失的时候》中，他在一个尸体解剖台上展示了一些照片：一些自杀而死的人、穿透脑壳的子弹和被剃刀割断的喉咙。他津津有味地强调说：“我所喜欢的是一些令人厌恶的甚至有时不可接受的东西所表现出的美丽场面，就像菜谱上的图片一样。”在中学的时候，赫斯特上了一些建筑绘图的课，他说：“我不认为艺术家可以作为一种职业，我所做的只是离艺术家这个目标更近一些。”他想进入英国最著名的艺术学校——圣马丁(Saint-Martin)继续学习，但是没有被接受。于是这个年轻人在一个建筑工地上工作了两年。但从事艺术的念头始终萦绕在他的心中。后来，他被伦敦大学金史密斯学院录取，这所大学因废除了艺术学科间的区别而闻名。戴维·马博(David Mabb)教授解释说：“学生在这里不被当作是学生，而完全被当作艺术家，我们鼓励他们去推销自己的作品。”达米尔·赫斯特在二十四岁的时候已经表现得像他们这代人的代表，什么都怀疑。在 1989 年，他用伦敦西南部的一个废弃的仓库展出了十六位同学的作品。接待了少数的参观者之后，这场名为“冷冻”的作品展从此以后成为一个神话。它标志着日后我们称为 YBA——年轻的英国艺术家的诞生：特雷西·埃曼(Tracey Emin)、拉切尔·怀特里德(Rachel Whiteread)、查普曼兄弟(Jake and Dinos Chapman)、莎拉·吕凯思(Sarah Lucas)、马克·奎恩(Marc Quinn)。他们都是今天英国艺术舞台上的主要人物。

1990 年，达米尔·赫斯特，这位充满戏剧性的人物又卷土重来了。在名为“游戏者”的作品展中，他得到了他艺术生涯中最重要的一次机遇。广告业巨头，英国现代艺术的主要收藏家查理司·萨奇，从本特利(Bentley)飞来参加他的作品展，并对其大加赞赏。他买下了赫斯特的一件作品，这一举动在艺术世界中巩固了赫斯特的地位。所有的人都突然注意到这个年轻的艺术家。查理司·萨奇曾经联合他的广告伙伴推举撒切尔夫人，这回他指名由赫斯特来完成他出资的一个项目:将一个巨大的鲨鱼浸泡在装满福尔马林的容器里。赫斯特

的助手思科特·布理斯说道：“我们先要找到一条鲨鱼，我们雇了一个澳大利亚海滩上的捕鲨人，这简直就是斯匹尔博格的电影《海的牙齿》中的人物。这条八米长的鲨鱼价值两万八千英镑（约三十万法郎），它被冷冻后，一清早就被运到了塔米斯港。”《卫报》(Guardian)的评论家高顿·本恩(Gordon Burn)说：“这是九十年代初英国的头条新闻。”到处都可以看到它，无论是在广告中还是政治漫画中。这只角鲨是福尔马林里的动物系列的第一个，它的名字充分表现了艺术家的哲学思想：《生者对死者无动于衷》。



1991年 《生者对死者无动于衷》 图片来自:Saarchi Gallery

除了他的创作标志——动物以外，赫斯特还以其他主题进行创作。他用半工业化的手段创作了四个系列的作品。他的蝴蝶系列大受欢迎，主要原因是与分解的尸体和死去的牲畜形成强烈对比。这一题为《爱之内外》的系列主要是用五彩的鳞翅在单色的画布上着上闪闪发光的颜色。效果很好，但是和往常一样，这种美丽背后隐藏着死亡。斯蒂文·盖尔莫写了一篇关于赫斯特的论文，文中说道：“在色彩与欢乐背后，赫斯特表现的是短暂的生命。”他的这个系列的价格是二十五万英镑（约两百五十万法郎），但在拍卖会上，它达到的价格是天文数字。去年十一月，在纽约菲利浦举行的最新一次现代艺术拍卖会上，一件1998年的作品《爱之内外》以七十五万美元（约五百六十万法郎）的高价成交。这绝对是历史上最昂贵的蝴蝶。在伦敦的东方终点(East End)画室里，赫斯特雇了几个助手帮助他实现旋转绘画和斑点绘画，这是最安迪·沃霍式，最机械的表达方式。旋转绘画的灵感来源于一种儿童游戏。将一个纸碟放在旋转的机器上，然后将画覆在上面，离心力将各色颜料分散到纸张的各个角落造成一种奇特的效果。这些作品名为：《美丽》、《亲亲我该

死的屁股》、《阴道》、《螺旋》、《升级》、《鲜血》、《空间》、《逃逸》等等。很有创意吧？斯蒂文·盖尔莫分析道：“他想表现的是，任何东西到了他手里都能成为艺术。”伦敦东部的雷顿(Leyton)工作室主要从事斑点绘画。这主要是在白色的底板上着上一些彩色的斑点，根据一些刻板的几何线条分布在整个画面中。有些作品非常大，宽 12 米，高 3 米，点与点之间的距离是永恒不变的，永远是 8 厘米。这一系列中的色彩都来自偶然，但每一点的颜色都是不同的。赫斯特解释说，这些作品就像是将画布放在显微镜底下，看到的都是一个个小点。他说：“这是对艺术进行的一次科学研究，就像制药实验室里对生命进行的科学研究一样。”这就是这一系列《药剂图》这个名称的来源。每件作品都有一个药品的名称：《肾上腺素》、《动物钙注射液》，甚至是《亚甲基氧化安非他命》。在伦敦南部的凡克斯豪尔工作室，8 个助手不停地生产树脂或金属“药丸”，它们被平整细致地层层覆盖在画上。对市场上销售的药物进行再加工后，再将他们陈列在《药房的柜子》里的钢架子上。在题为《虚无》的作品中，一个宽二点三米，高四点七米的柜子中陈列着八千粒药丸。这件作品获得了巨大的成功，这个药橱在 1991 年价值一万五千法郎，今天它价值三百万法郎。而更令人难以置信的是，艺术家明年的作品已被定购一空。

并不是人人都有收藏家那样的热情，赫斯特还是激怒了一部分评论家。在《纽约客》的记者亚当·高普尼克(Adam Gopnik)看来，1993 年的作品《持续的威尼斯》“标志着为了暴力而举行的祭祀成为一种冠冕堂皇的美感。在二十世纪的大部分时间里驻足于‘破碎的眼睛’（参见布努埃尔(Bunuel)的电影《昂达卢狗》(Un chien andalou)）里的震惊已经不可能再有了，人们已经不会再震惊了，要使人震惊的唯一办法就是使人震惊。”另一位评论家对赫斯特漠不关心，他说：“艺术只是为了回答一个问题：‘我们在干什么？所有这些都有什么意义？’”安迪·沃霍总是说：“Good business is the best art.——好生意就是最好的艺术。”赫斯特也深以为然。流行艺术之父拥有一个工厂，而赫斯特则创建了一个真正的股份公司——“科学”。胡格·阿兰解释道：“由于他创作的大众化和多样化，达米尔需要一个机构和一支队伍来进行管理、组织和协调工作。”阿兰也出生于利兹，16 岁起就成为赫斯特的朋友，他是赫斯特艺术机器中最重要的一个齿轮。“达米尔在啤酒杯和香烟盒中设计他的想法，这是他重要的灵感来源，然后他会要求我去实现它。他不断地想象出新的作品，没有什么能使他的脑袋停下来。”阿兰也是赫斯特公司的名誉总裁，这个公司经营着赫斯特的所有项目。事实上，赫斯特给了他那一代艺术家不少经济支持。

他还创造了伦敦最时髦的场所——药房餐厅(The Pharmacy)。这个餐厅坐落在诺丁山的波希米亚区。装潢跟真正的药房完全一样：柜子里装满了药品，墙上挂着体温计的图片。这



家餐厅总是客满。赫斯特说：“有人会问这是艺术吗？我是这么认为的，这就像一个小型的展览，人们可以来这里度过一段愉快的时光，比在大部分画廊中更愉快。”

当世界仍然把赫斯特看作一个反叛者，并为他的非议感到不快时，年轻的艺术家们却认为他是一件牺牲品。金史密斯大学的教授戴维·马博开玩笑说：“对他们来说，赫斯特是一个始祖，他们一直在与他作比较。”谁又曾想象过躯体艺术有朝一日能成为一种制度呢？

【原文链接】 【回到目录】



7-4 Ailleurs：肉体直达心灵----谈谈 Francis Bacon

Ailleurs，台湾博主，擅长艺术评论，认为应当“爱与直觉的艺评，不抄袭他人的看法，不卖弄已死的知识”。

“

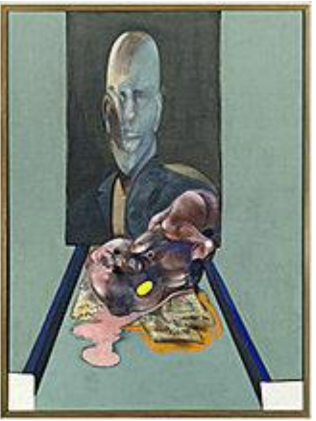
Bacon 用他的画笔，呈现出人类极端孤立的存在，将人类最深的内里，赤裸裸地外翻出来到观者的眼前，以充满肉欲的画面，表现了存在的孤绝与封闭。

”

Francis Bacon（1909-1992），出生于爱尔兰的大画家。历史上还有另外 1 位哲学家 Francis Bacon（1561-1626），以前第一次看到 Bacon 的画册，还以为是哲学家也画画，后来看到年份不对，才知道画家 Bacon 是哲学家 Bacon 的旁系子孙。

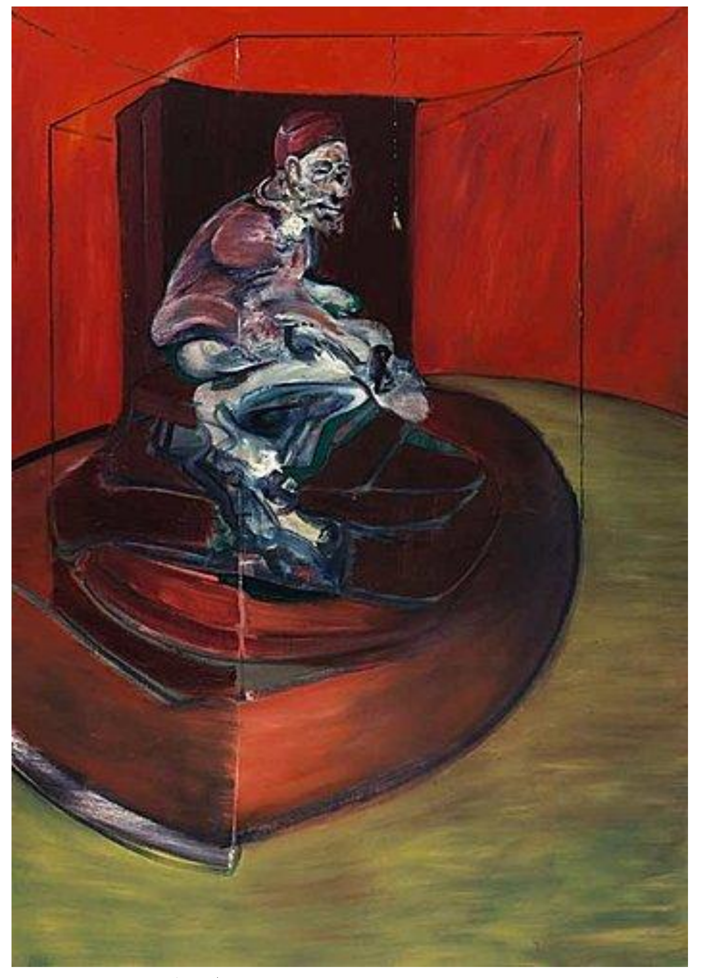
目前 Bacon 作品的高价，三连作《Triptych》(如下图)，二 00 八年五月在纽约 Sotheby 以约合台币 26 亿 7530 万拍出，“教宗英诺森十世研究”(如下第二图)，二 00 七年五月在纽约 Sotheby 以约合台币 16 亿 5921 万拍出。





Francis Bacon Triptych 1976

Bacon 擅长以扭曲的肉体来表达精神上的困境，如下图《教宗英诺森十世研究》，以教宗为肖像主题，从早期 1953 年开始，一路演变到 1962 年的下图，强烈戏剧性的背景色彩，奇妙的画面分割，使教宗彷佛坐在舞台上演出心理剧一样。人心本来隔肚皮，深不可测，但 Bacon 将人的精神面外翻出来让我们观看，不仅充满原始野兽的野性力量，也有一种凝视自己内在的恐怖震撼。



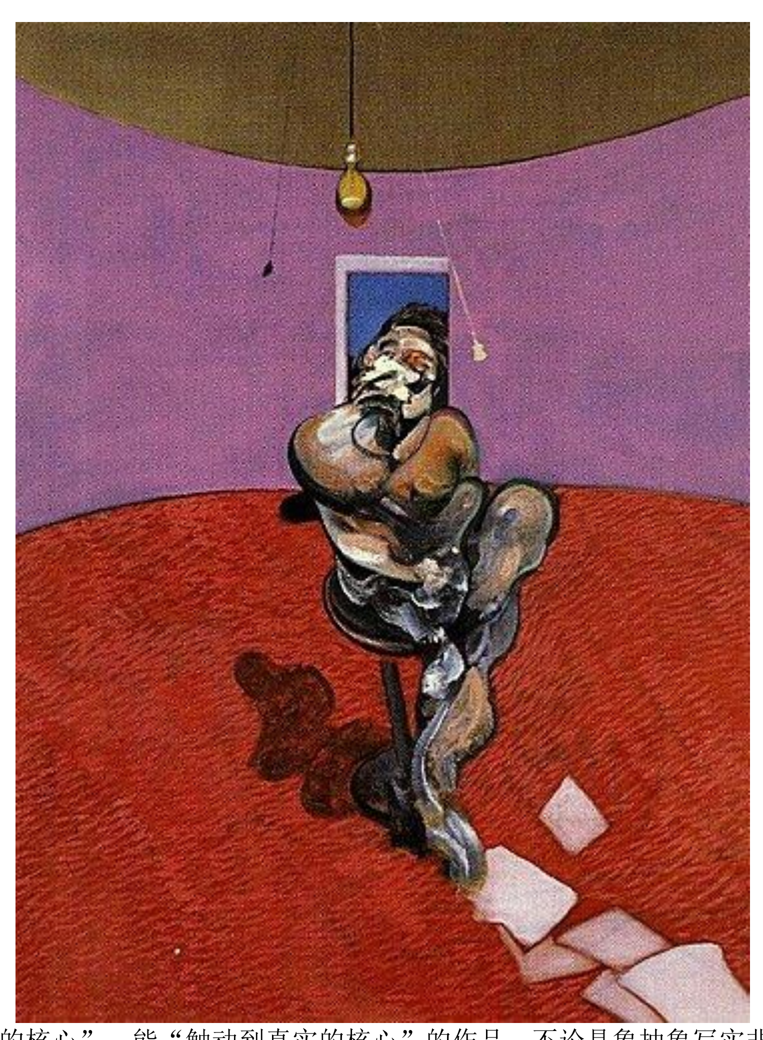
Francis Bacon Study from Innocent X 198*141.5 cm 1962

在面对自己的同性爱人时，Bacon 走到了更深处，如下图《谈话中的 George Dyer》。封闭而孤立的存在，透过扭曲的肌肉与动作传达出来，肉体似乎成为一种风景，直接进入观者的心灵。

Bacon 长期地笼罩在二战的阴影之下，战争已经内化到 Bacon 的精神里，爱与生之苦闷，写实灯泡与对称背景下扭曲的肉体，反差出“人即野兽”般的野蛮、残暴与孤独。“我表现暴力，因为我把暴力视为存在的一部分。”Bacon 说。



“最困难与最令人激动的，就是要触动到真实的核心。”Bacon 这句话，把笔者多年的体会说了出来。绘画与雕塑的良莠，不是简单地区别具象、抽象、写实、非写实。好像市面上有种说法，说抽象一定比具象好，这个说法是错误的，并非抽象一定比具象好，而在是否“触动到真实的核心”。能“触动到真实的核心”的作品，不论具象抽象写实非写实，就是第一流的作品。



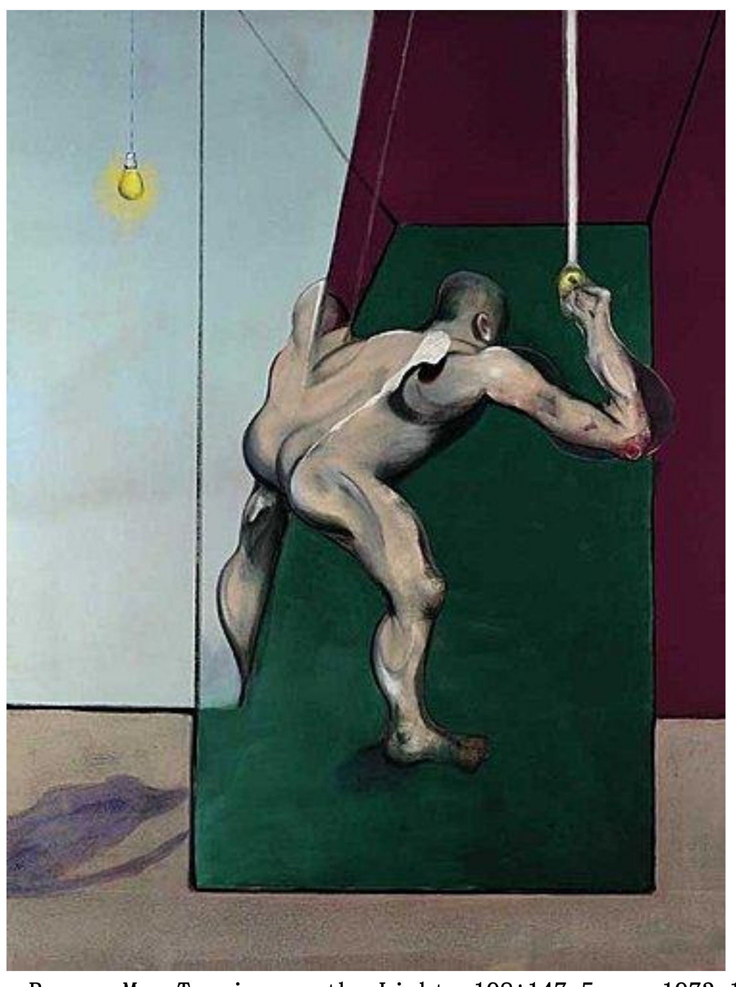
Francis Bacon Portrait of George Dyer Talking 1966

这样说也许太抽象，我再以作品的第一次感受，说明为何多数的写实具象作品不是好作品。因为多数的写实具象作品“先作用在知识领域，告诉你这个造型是什么”，而艺术应该是“先作用在知觉领域的”。艺术不是知识性的，艺术是爱与直觉，用笔者的定义，是“真诚的抒情”。如果有艺术家能把写实具象作品“先作用在知觉领域”，那也是一流的作品，我们以后会谈到一流写实具象画家雕塑家的例子。

下图《开灯的男人》，整个人瘫在像床又像手术台的平面，微弱地抓着吊灯，“一头伤心的兽”这样的感觉很诡异地直袭笔者心中。先产生了这样的感觉，我才开始去理解这个画面，这就是第一流艺术“先作用在知觉领域”的例子。

“只要一个色调，或是一点颜料就能完全地改变影像的含意。”Bacon 说。“摄影完全改变了具象绘画，优秀的艺术家知道摄影可以做记录的工作，于是艺术家原本用于记录上的努力，便改变为如何透过影像开启知觉。”

Bacon 的作品，正是有能力开启知觉，剥离叙事性的、直觉触感式的，如同一把手术刀切割在细微情感的细致差异上。



Francis Bacon Man Turning on the Light 198*147.5 cm 1973-1974

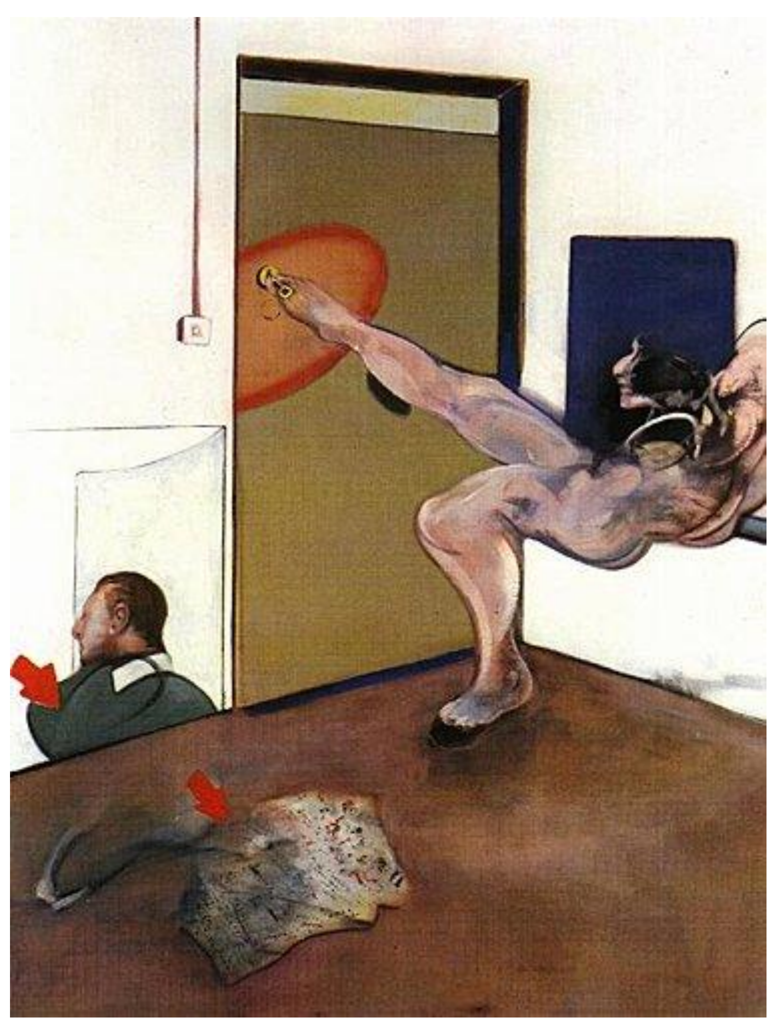
“我听见钥匙在门上转动一回的声音，而且只转一回。”Bacon 的爱侣 George Dyer 自杀后，Bacon 陷入长期的伤痛之中，如下图《Painting》，“所有我挚爱的人都离我而去了，我无法停止想念他们，时间并不能完全治愈这样的伤痛，惟有将注意力放在一种痴迷上。”



经历过战争残酷场面的Bacon，对这样的伤痛再熟悉不过，但当这种伤痛降临在最亲密的伴侣身上时，Bacon还是虚弱到只能以脚关门。

Bacon以瞬间的动作来表达各式各样的情绪，对肉体有很深的执迷，肉体也是Bacon主要的抒情元素。肉体与心灵，就像时间与空间般不均匀地在四维空间紧密交织在一起，因此扭曲肉体足以抒情（肉体的改变，必然改变心理状态，例如截去一肢后，心灵产生变化）。Bacon所走出的特异路线，为当代艺术开启了全新的一页，Bacon是一人建立一宗派的祖师级人物。

"我没有受任何人影响，我也没有影响任何人。"Bacon说。



Francis Bacon Painting 1978

Bacon的扭曲肖像画，植基于Bacon对人类独特的洞察力，洞察力借着这怪异的画面传达出来。"这个人到底像什么？"所有人（包含教宗）在Bacon笔下，都只剩下以肉体表达

的精神性存在，几乎“无一不野兽”。如果对人类缺乏洞察力，贸然模仿 Bacon 的画法，极容易得到东施效颦的结果。

Bacon 讨厌纯粹抽象画，Bacon 认为纯粹抽象不是一种有力量的抒情。但是 Bacon 却购买其他画家的纯粹抽象画。Bacon 的画面是扭曲的具象，在笔者的分类里，这也是抽象的，只是拥有具象的基础，并非如纯粹抽象般只以形与色表现。从 Bacon 画面透露出的激情肉欲肌理来说，Bacon 讨厌纯粹抽象画是一件理所当然的事，Bacon 一定会觉得纯粹抽象太不“感官世界”（大岛渚的电影）了。

Bacon 用他的画笔，呈现出人类极端孤立的存在，将人类最深的内里，赤裸裸地外翻出来到观者的眼前，以充满肉欲的画面，表现了存在的孤绝与封闭。也许有论者认为，这样的艺术视野不够开阔，我的看法正好相反，越是内视的反而越是开阔的。因为存在如果没有赋予个人内在的感情，就完全没有意义。这个世界如果只是冰冷地前进，就算移民去火星又如何？Bacon 的作品，再次提醒人类去感受存在的本质，感受生命的欲望和不舍，感受肉体的甜美和空洞，对我而言，或许这就是全部了。

文章来自 Blog ：“他方的他方”http://tw.myblog.yahoo.com/ailleurs-art

【原文链接】 【回到目录】



7-5 高名潞：个人的生命体验与集体的偶发形式——张洹的行为艺术



高名潞，艺术批评家及策展人。

“尽管张洹还是一个人在作行为作品，如身上披上牛排，身上写满中国书法文字，和脸上涂满肥皂沫，嘴中咬住他的家庭照片等。它们不再是一种人们看不见的内部心理、生理感受的流程。而是有如快照般的一个摄取片断，或是一种最后定格的高潮的记录。它们给人们带来了更多的观赏、想象、思考的余地。它们以私人的面目出现，但却提供着某种公共话语。”

中国艺术家开始以行为艺术的方式创作是从1985年始。当时的一些自发群体，如山西的三步画室、山东的犀牛画会等已在自己组织的展览中，进行行为艺术活动。此后，一些艺术家在创作绘画和观念艺术之余，也进行一些行为艺术活动，如吴山专、宋永平和厦门达达群体等。1989年的现代艺术展，是行为艺术的高峰。特别是肖鲁与唐宋的枪击事件等导致展览两次被封。但是八十年代的中国行为艺术只可被看作前卫艺术家创造的副产品，因为那时尚没有专职的观念艺术家。专职的观念艺术家直到九十年代初才出现。

张洹就是九十年代初最早和最有影响的专职行为艺术家之一。他与几位行为艺术家在北京大山子的艺术活动，也广泛地被人们称为“北京东村”的前卫艺术活动。

行为艺术(Performance)是1980年代从西方传入的。它翻译到中文为“行为”(Xingwei)。它的中文的意思相当于英文的behavior。显然behavior与原来的performance有区别。因为“行为”不只是一种个人化的身体活动，它还含有个人在社群中的表现的道德意味。这与中国的儒教传统有关。在儒教传统中，不存在纯粹的个体化的行为，一切个人行为都是社会化的，都体现了某种社会关系。



这种传统观念，使中国的行为艺术先天地带有社会性意义。不论艺术家个人是否有此倾向。此外，由于行为艺术并不生产任何传统意义的架上艺术品，而是直接以身体、语言诉诸与观众的交流，因此在官方和保守人士看来，它是一种危险的颠覆社会的形式。因为行为艺术总是以身体语言宣示着极强的社会感染力，所以在中国，行为艺术一向遭禁止。但这种禁忌也更促使了艺术家选择行为艺术的形式表达他们的社会批评意识和得到作品面世的机会。而行为艺术的有效性也在于它的偶发性和事件性。因此1980年代的行为艺术一般都是艺术家预先精心设计好的，其目的是创造公共场所里的冲突性。而这种冲突性一般发生在艺术家与官方或保守的艺术家群之间。一般的观众反而有很强的容忍性。因此这种社会或政治的偶发性行为艺术通常也带有强烈的挑衅性和暴力色彩。而艺术家也多被看作，甚至他们自己也愿意被看作一个“麻烦制造者”(trouble maker)。

张洹从1992年开始在北京东村从事艺术活动。他的第一件行为艺术作于1993年。配合他的装置作品《天使》，他在北京中国美术馆的西侧院将一个装满红颜色和一个被肢解了的玩具娃娃的罐子打碎，他自己的身体和重新组装好的娃娃都沾满了红色。这种“血淋淋”的场面，显然会使人联想到刚刚过去不久的1989年的天安门悲剧，而沾满“鲜血”的娃娃也使人想到共产主义的“红孩子”。张洹的这一最早的行为艺术，应该说尚有八十年代的“行为艺术”的暴力感和社会偶发性事件的意味。而他个人也因此被美术馆罚款和写检查。

张洹此后在北京东村做的行为艺术逐渐展示了他的独特性。他开始摆脱八十年代行为艺术的影响，转向对个人心理、生理、情感经验的体验，注重自己身体语言的表达力，以及自己与周围的日常生活环境的关系。他丢弃了八十年代行为艺术的事件意识。那种意识往往将自己的身体表演作为某种公共形象的象征，并向外传达某种暴力形式，以激发某种社会冲突事件发生。相反，张洹更关注自己的内心冲突和身体。心理的承受力。他对自己的个体的理解也不同于八十年代的行为艺术家。后者往往将自己看为布道者，通过“殉道”去教化大众。而张洹则将自己看作大众中的普通一员。所以试图在行为艺术中再检验普通人生活中的一个侧面。正如张洹在《关于“12平方米”的自述》中所说：“在人们看起来最平常的，极易被人忽视的日常事物中，却是我最关注的，也是我创作的原始材料。比如，我们坐在沙发上谈话、抽烟，每天在床上休息，每天要工作，吃饭，拉屎等。在这些最普通的日常事物中找到最接近人的东西，人最本质的东西——人的精神问题，竭力去发现人与生存环境的关系。”

比如，《12平方米》(1994)、《65公斤》(1994)、《直径25毫米螺纹钢》等作品突显了张洹在这方面的探索已超越了以往行为艺术的“游击队员”式的倾向，而是避免冲突以便可以充分地完成他的行为体验。因此他的行为艺术活动一般都是发生在他或者朋友的家



里，面对着其它不为人注意的私人空间。他的注意力集中在如何通过自己个人的身体去体验，去理解何为一般人的真实存在。对他而言，行为艺术是一种向内的穿透过程，而非向外的渲泄行为。因此，在上述作品中他逐步彻底地摈弃了任何的表演成分，有时我们甚至会感到多多少少的自虐成分。

《12 平方米》作于 1994 年 5 月一个炎热的中午，在“北京东村”的一个公共厕所里。中国农村的厕所不仅味道难奈，且成千上万的苍蝇会扑面而来。张洹赤身裸体，身上涂满蜂蜜，在厕所里坐了一个小时。无数苍蝇光顾他的身体，他以极端的“接受痛苦”的形式品尝到了在农村每一个人天天都要面对的生活片断。

1994 年，张洹在他的工作室创造了《65 公斤》。过程是用十条铁链将自己的身体吊在离地面三米高的房梁上，大约一个小时。他面朝地面。这作品的最初想法是把房顶的大铁梁当做一张吊床，去体验在吊床上休息的滋味。当张洹的身体被吊在空中后，“护士”又从他的身体上抽出了 250 毫升的血液。血一点一点地滴在一个医用的大白盘子里。盘子的下面安装了一个电炉，滴到盘子里的血很快被灼热的盘子烤焦并散发出一种难闻的血腥味。张洹的身体很快被吊得麻木，疼痛难忍，血、汗俱下。但这“酷刑”却使他的身心高度集中，使他真正地体验到了何为忍耐力。

话说起来总是轻松，其实真正体验起来并不容易。人生有两种高境界，一是对生命的深刻体验，出家人追求的当属此类；二是对人类的共同文明做出某种不可替代的贡献。前者往往通过个人化的途径获得，杰出者为人们提供了一个榜样；后者则往往以社会交往的形式获得成功。张洹当然无意作圣人。但他的体验的毅力无疑是人类应有的基本质量之一。

当然这种忍耐力仍是建立在有希望和能够被拯救的心理之上的。可是张洹也曾体验到绝望的生死边缘。一次当他钻入一个铁箱子里，想尝试被关入箱子的特殊感觉，没想到箱子的盖自动被扣上了。当时室内无一人，而其居室也是反锁的。张洹的心情从闷热、恐惧到慌乱，他陷入了绝望。唯一可作的就是从箱子上唯一的一个小孔向外呼救。幸运的是呼救声从一扇未关的窗户传给了邻居，他才得救。这时他才体验到只有接近死亡边缘的人才知道自由的珍贵，世界的美好，生命的可贵。并非每个人都能尝到生死边缘的滋味，尽管我们熟知“涅槃”与“圆寂”是美好的，但即便那是真实的，它也不属于芸芸众生的世界。可正是基于芸芸众生的求生与渴望摆脱苦难的实实在在的灵与肉的现实，才有了超越现实的“涅盘”境界。

类似的行为作品还有他在切钢机附近横躺，火烫的钢粒打到他赤身裸体的身上和脸上。还有在嘴里塞满蠕动的蚯蚓，让它们里外自行爬行。这类作品不具表演性，因为它并不面对观众。但是当人们从张洹表演的照片，录像和文字描述去感受，人们足可以想象到艺术家



的痛苦过程。它带给我们的不是温馨与优雅，而是说不出来的一种滋味，或觉得呕心、残忍，或同情或钦佩他的毅力。但这些又似乎与我们自己不相关，因为我们什么都没得到。我想张洹必定得到了一种超越的感觉。当他承受了忍耐力界限后，他大概会体会到某种时间被凝固的感觉。它既不是我们想象的钢粒时停时断地打到身体上的间断感，也非我们想象的蚯蚓爬行的漫长的时间感。

张洹还有另一类他策划，组织并与人一起合作的群体行为艺术。比如1995年张洹在北京郊区妙峰山策划参与了《为无名山增高一米》和《九个洞》的行为艺术的创造。前者由九名裸体北京东村艺术家一个迭一个地罗成一堆人山。《九个洞》则是九个不同性别的艺术家赤身趴在山坡上，男的在下身处的地上挖个洞，女性则堆起一个突起物。中国传统对做爱称为天地交合，它是阴阳的互补。艺术家在呼吸着自然的新鲜空气同时，拥抱着大地，并与大地联姻。其中一些丰富的感觉，观众必定不能从照片上感觉到。但它展示了一种天地合一式的和谐，一种传统水墨山水画的境界。在都市被商业文化笼罩之时，这种人与自然的亲昵关系反衬了人在社会中的异化的本质。

进一步隐喻了这一表现主体的是《为鱼塘增高水位》(1997)，一个由张洹策划的集体行为活动。张洹邀请了年龄从4到60岁的约四十位从农村来的民工站到北京的一个鱼塘里。张洹头举一个小男孩站在最前列。以人的身体增高鱼塘的水位，当然是一个充满想象力的玩笑话。它使我们想起人躺在洗澡盆里的情景。但鱼塘的鱼和水象征着自然间万物的关系，也象征人与他们的亲人的关系。水在传统中国文化中象征着阴柔，所谓"仁者乐山，智者乐水，仁者静，智者动。"但张洹的作品中的人显然象山，静立不动，而且所有参加者都是男性，这也从某种程度上表现了阴阳的关系。或者我们也可以从作品中悟到某种现实意义。都市现代化带来人口膨胀和自然资源的短缺，和农村劳力的第二代的教育问题等等。所以当照片把过程凝固以后"画"中的形象就更具象征性。这里重要的不再是作为个体的人的物理、心理感受，而是作为群体的人与他人和自然环境之间的关系，以及这种关系在引发的社会象征因素。

这种象征因素在张洹赴美以后在西方作的几个行为活动中有了进一步的发挥。比如在Seattle 做的"纽约风水：My America(我的美国)"和在澳大利亚表演的"My Australia(我的澳洲)"。张洹设计导演了全部过程和具体的情节，但他也留给了参与者的个人表现空间。为此他牺牲掉了他自己的行为表演力度，而更多地关注于他的身体语言所传达给他的和作者的情感意向和引导作用(但并非指挥作用)。比如在Seattle的作品中的一个片段是众人轮流向他抛弃面包，力度和情感意味则完全取决于参与者。这种相互关系，某种程度反映了张洹移居纽约后所感受到的文化身分和文化对话的问题。他或许意识到单枪匹马的自我独白已不能更充分地表达自己对一个新生活环境的体验与感受。他必须



将以往向内的深度体验转移向外，去创造一个类似舞台的行为表演情境，以吸引参与者的投入和表现。他与参与者的互动是一种文化的对话。这对话虽然发生在大庭广众之中，但却是通过身体语言而敏感地私密地进行的。或许这更能揭示书写和语言所不能揭示到的文化对话的深层领域。

这种探索实际上是从他一踏入纽约，在 PS1(注：约现代艺术博文馆），为 Inside Out 展览所做的单独的行为艺术作品《朝圣：纽约风水》体现出来。从表面上看它是一个仿照西藏人朝圣的情景。张洹赤裸全身，一步一叩，匍匐而行，一步步接近圣所——一个放有三个巨大冰块的中国明式木床。张洹面朝下躺在冰“床垫”上。人们屏息注目看，多长时间后，张洹的体温会将冰融化。这是人们的期待。事实恰恰相反，冰的冷温远远胜于他的体温。他在逐渐地被冰冻，犹如身在冰库里。最大的危险是冰冻会影响心脏的跳动。古式木床与冰垫似乎象征着中国的传统，它优雅而不失“冷酷”，不会被任何外力所融化。似乎九条蹲伏在床周围的狗给这一冷酷的现实增添了些许温暖。狗是美国人生活中的不可缺少的一部分，它们是温暖、温馨的象征，是美国的现代中产阶级社会的象征。这是张洹到纽约后的第一感受。张洹的本意大概是希望狗陪伴他，使他不觉孤单和冷酷。这也是张洹从刚踏入西方的土地就开始感受到了一种文化震荡，这震荡大概使他开始怀疑以往他能够全力集中精力进行的个人行为作品，如《65 公斤》等，是否还能在异国他乡生效，以及他是否还能继续做。在中国的情境中，他是动物的人，因为几乎所有的人在身体特征和精神状态上大体是类似同一的，它可以深刻地体会自己的动物性的肌体与人的精神的分裂关系。而在西方，人是文化的动物。人必须不时地体验他的文化印记（往往是通过“它者”去认识到自己的文化印记），和这印记所带来的结果。

概而言之，张洹的行为艺术活动，从早期到现在，从国内到国外，似乎呈现了一个大体的趋势，即从个人的、与外部疏离的、内向的行为艺术活动，向与公众沟通的集体行为表演转化；从自虐性行为活动向戏剧舞台式的公众参与的表演转化；从私人的唯一性体验向多向的观念化转化。这种转化也可以从他近期创作的一些他称之为《日记》的作品中看到。尽管张洹还是一个人在作行为作品，如身上披上牛排，身上写满中国书法文字，和脸上涂满肥皂沫，嘴中咬住他的家庭照片等。它们不再是一种人们看不见的内部心理、生理感受的流程，而是有如快照般的一个摄取片断，或是一种最后定格的高潮的记录。它们给人们带来了更多的观赏、想象、思考的余地。它们以私人的面目出现，但却提供着某种公共话语。他没有了早期的那种唯一的、大概只有张洹本人才知道的某种神秘性。但另一种神秘性，偶发的神秘性却发生在参与者与参与者，以及参与者与观众之间。更严格地说，因为艺术家本人的文化身份不同于参与者，以及他的每件作品的特定的预期文化指向因国家，

民族与地域的不同而有特别的涵义，因此可以说，这偶发的神秘性即发生在不同的“文化的碰撞”之间了。

（文章原载于《当代艺术与投资》）

【原文链接】 【回到目录】



【论】

7-6 杨天帅：屎 IS ART

杨天帅，香港《主场新闻》特约记者。

“

我喜欢这个展览。我喜欢听到一向不谈艺术的人，对旧屎发挥创意，引申出自己的 interpretation 。无论在动作上（一个很漂亮的长头发的女学生躺在屎上拍照）、言论上（曾荫权留下的），以至摄影上（迁就角度，用手机拍托屎、舐屎照片），早在无数的香港人察觉之前，他们已经在 2013 年 4 月某天，完成了可能是毕生中第一次对艺术的个人化解读。

”

如果你说艺术就是美，那我要反问，美为何物？

昨日黄昏时份，我也看了西九的“苏州屎”。老实说，其实除了“苏州屎”之外，曹斐的《珠玉满堂》（即烧猪）和 Jeremy Deller 的《占据圣地》（也就是 Stonehenge ）也非常好玩。烧猪好玩的地方嘛，是可以走入猪肚投掷烧肉（这么着，我以为自己在胡言乱语，但这是实话实说）； Stonehenge 则好玩在可以当做弹床，跳。

老实说， M+ 这次“充气！”展览，以公共艺术（public art）作为主题，从公关角度讲非常聪明。今年来，那博物馆已受到太多各种各样的负面新闻困扰。从 Uli Sigg 到威尼斯双年展，茅头尽指向博物馆管理层的独行独断（或者，独裁）与背离本土群众。一句话，就是“大石压死蟹”。而这次“充气！”，凭借气球与群众互动，以及那旧连最与艺术无关的人也会专程前往望一眼的屎，博物馆彷佛是在说：“嗳，我们也不是又高深又扮劲又唔（注：不）听人讲，我们也很关心群众的啦。”



朋友 S 说，她本来觉得 M+ 展出旧屎，是在破坏自我形象。然而那夜她回家，作为闲聊对母亲说，“我听日去睇旧屎。”（注：我明天去看那堆屎）母亲竟回应：“影张相返黎比我睇。”（注：去照张相回来给我看）

S 说，她做了艺术近十年，这是第一次母亲要她拍一件 Art piece 回家。

打从上任开始， Lars Nittve 已知道打这份工重中之重的部份，是与群众、本土艺术家建立良好关系。记得他上任不久我跟他谈过很长时间，那时候他就说得坦白：艺术家和民众仍然觉得 M+ 与他们无关，甚至带负面印象。

他立志要把这局面扭转过来。今日回头看，同志仍须努力。或许香港的政治游戏，远较他想象的复杂。而事实上亦不得不承认，西方的博物馆模式无法直接套用于香港。世界都觉得 Tate 好， MoMA 好，然而香港人并不特别想要一座 Tate 或 MoMA ，我如此感觉。其实我也无法扮代表，反映香港人的意见啦，只是我个人感觉而已。

继续，个人来说，我喜欢这个展览。我喜欢听到一向不谈艺术的人，对旧屎发挥创意，引申出自己的 interpretation 。无论在动作上（一个很漂亮的长头发的女学生躺在屎上拍照）、言论上（曾荫权留下的），以至摄影上（迁就角度，用手机拍托屎、舐屎照片），早在无数的香港人察觉之前，他们已经在 2013 年 4 月某天，完成了可能是毕生中第一次对艺术的个人化解读。

因为都是屎尿屁，我想到九十六年前的杜尚 (Marcel Duchamp) 。当年他把尿兜送入展览馆，挑战艺术与美的定义，后来给踢了出去。

“创意行为不仅由艺术家进行。观众也会透过对作品内在意涵进行译码、解读，加入创作行为一部份。”——杜尚。

如果按他的说法想，无数香港人就这样，因为旧屎，第一次创作，第一次成为艺术家。

当然也有人不喜欢这个展览。昨夜路上遇见艺评人 J ，我问他对这个展览感觉如何，他不屑地摇头：It’s just a gimmick. Why don’t they just put a jumping castle there? It is not art. 诚然，如果你问，“充气！”展览作为一件艺术品，是否有甚么惊天动地的深度，那确实几乎没有。不要发傻，无谓托腮对屎沉思。跳弹床也就是跳弹床，怎么说也很难让人跳着跳着明白起人生意义或宇宙论来。 Lars 所言也非常牵强：“没有人说过那就是屎，只不过情人眼里出西施。有导赏员看到，说那像猪脚姜。你想它是什么它就是什么。”

什么嘛，屎就是屎。分明就是屎。屎屎屎屎屎。不要抵赖，只管好好拉。

然而，我在想的是，即便没有惊天动地的深度，是否那就不是艺术。关于什么 is art 什么 is not art 这种讨论，老实说根本就不可能有明确的分野。

你要给它画条线，这条线就会限制你的思维。

当你说 it is not art ，你就输了。

【原文链接】 【回到目录】



7-7 刘昌元：昆德拉论媚俗（节选）

刘昌元，曾任香港中文大学哲学系教授，著有《西方美学导论》等书。

“

媚俗就是对屎的绝对否定……媚俗就是制定人类存在中一个基本不能接受的范围，并且排拒来自这个范围内的一切。为了避免受媚俗的腐蚀或成为文化工业的一部分，现代主义艺术特重突破既存的表现方式与僵化的观念，产生令人震惊与难懂的效果。这类作品是反媚俗的，因为他们重表现存在感受，而绝不肯为了名利而去讨好观众。

”

昆德拉(Milan Kundera)是捷克继卡夫卡之后最受西方重视的小说家。他的代表作《生命中不能承受之轻》于1984年出版后，被译成二十多种文字，也被誉为二十世纪最伟大的小说之一①。改编成电影（中译《布拉格之恋》）后，它更广泛地为人所知了。

这是一部把历史（1968年布拉格之春前后；美军对柬埔寨的轰炸）、虚构的爱情故事以及有关人生哲理的议论结合在一起的小说。它所论及的哲理包括媚俗、偶然与必然、尼采的“永远再现”(etemal recurrence)以及巴门尼底斯(Parmenides)的轻与重等。在这些议论中，特别值得注意的是媚俗，因为一方面它是当代社会中一普遍的文化现象，另一方面有关媚俗的议论是小说中较难令人明白的部分。媚俗究竟是甚么？为甚么会有媚俗？媚俗有哪些类型？它与情感、思想、艺术有何关系？它与小说的内容有甚么关系？它是否可以避免？本文的目的即在根据这些问题来澄清昆德拉的媚俗观，并且提出一些批评及反思。

媚俗的定义

“媚俗”的英文是Kitsch。此字来自德文，出现于十九世纪中，后来进入所有的西方语言。在英文字典中，Kitsch被定义成“只有很少价值或没有价值的文学或艺术”②。这个定义显然较昆德拉的用法为狭。他认为“媚俗”本有形上学或神学的含意。依《圣经》之<



创世记>，人是依上帝形象所造。但人有肠子，必须拉屎，如人依上帝形象所造，那么上帝是否也有肠子，也须拉屎？如果上帝没有肠子，那么人还是依上帝的形象所造吗？为了化解此雨难式，神学家当然可以提出各种辩护，但无论如何，上帝作为世界与人类的创造者，须为屎的存在负责。由于有屎的存在，世界的创造与人类的存在就不像<创世记>所说原是绝对合理与美好的。相信世界与人的存在原是绝对美好的是种“无条件的存在认同”的信念(248：263)。这种信念否定了屎的存在，人们装出它好像根本不存在的样子。昆德拉把这种审美理想称为“媚俗”。

媚俗就是对屎的绝对否定……媚俗就是制定人类存在中一个基本不能接受的范围，并且排拒来自这个范围内的一切(248；264)。

在此定义中“屎”显然是任何丑恶事物的代称，而不应只取其字面意义。无条件的认同存在可以引伸至包括对社会建制、传统思想、流行观念的绝对认同。这样，媚俗就是与它们绝对认同，而把它们之中的丑恶面或缺陷掩盖起来，假装它们好像不存在一样。在思想上划定禁区，任何禁区内的东西都不能碰，是媚俗的表现之一。

除了上述定义之外，昆德拉在一次演讲中把媚俗定义成“不择手段地去讨好大多数的心态和做法”③。而既要讨好，就得先确知大多数喜欢听什么，然后再把自己放在这种既定的思维模式之中。媚俗就是“把这种有既定模式的愚昧，用美丽的语言和情感把它乔装打扮，甚至自己都会为这种平庸的思想和感情流泪”。

所谓“大多数”不一定指整个社会的大多数。它也可以指某种活动或某个圈子内的大多数. 由于大多数的意见往往受该圈子内的权威所影响，所以讨好大多数往往与讨好权威并存。在一定的圈子内讨好大多敷与绝对认同社会建制、传统或权威的思想、流行的观念是一致的。

媚俗是否必须是不择手段地讨好大多敷？通常“不择手段”指的是采取不道德的手段。媚俗是否必须涉及不道德的手段？由昆德拉自己的例子看，答案显然是否定的。他告诉我们小说中的女主角之一萨宾娜虽然平生最恨媚俗，但她自己也不能完全避免。她的媚俗是“关于家的意象，一切都那么安详，宁静，与和谐，由一位可爱的母亲和一位聪慧的父亲掌管着。”(255: 271)此意象对她有这么大的影响是因为她一早失去双亲，又渴望家的温暖。 她所向往的家是社会认可的家庭形象，与现实是有距离的。因此，就她迎合社会建制，与社会上流行的家庭形象认同，掩盖了现实家庭中的丑恶面而言，她的想法的确有媚俗成分。但这说不上有用到不道德 的手段之处。她对家的看法并没有对他人或自己带来甚么伤害。



媚俗的人何以“自己都会为这种平庸的思想和感情洒泪”我想这主要是因为他对那种平庸性并不自觉。相反的，他可能自以为掌握了深刻的真理。这里似乎有自欺欺人的成分。但这种“洒泪”显然只是媚俗的高潮才可能产生的现象，也不能算是媚俗的定义特征。

艺术的媚俗现象

媚俗与当代艺术的关系颇密切，有些论及当代艺术的学者也曾涉及此题目⑤。在我们于第一节所提到的那次讲演中昆德拉曾简短地说出他的看法：

为了讨好大众，引入注目，大众传播的“美学”必然要跟媚俗同流。在大众传媒无所不在的影响下，我们的美感和道德观慢慢也媚俗起来了。现代主义在近代的含义是不墨守成规，反对既定思维模式，决不媚俗取宠。今日的现代主义（通俗的用法称为新潮）已经融会于大众传播的洪流之中。所谓“新潮”就得竭力赶时髦，比任何人更卖力地迎合既定的思维模式。现代主义套上了媚俗的外衣。

媚俗是在一定的社会压力下为了自己的利益而讨好大多数人的心态或做法。表现在艺术中就使得艺术家变得急功近利，使他墨守成规，沦为市场、政权或既存体制的附庸。艺术媚俗的特点之一在使艺术家不再重视表现自己亲身的体验或感受，而转而注重讨好观众的趣味，并用迎合已被接受的表现模式来达到此目的。所以阿多诺(Theodor W. Adorno)说媚俗艺术的持久特征之一在依虚情而活⑥。

媚俗的艺术是种披上了艺术外衣的假艺术。这种宰制在当代社会特别显著的主因之一是大众传播媒介的发达。电视、电影、收音机广播、录像带、报纸等不停地向我们传送各种讯息。在这些讯息中往往是那些广告宣传作得愈多，与既存体制关系愈密切的，对人们的影响也愈大。但这些讯息常带着虚假与欺骗，人们由其中往往不能得到真实的心灵满足。以被美女包围的俊男作香烟广告一方面掩盖了吸烟对健康的损害，另一方面鼓励了享乐主义的人生观，可以说是商业社会媚俗艺术的象征。在这种情况下纯艺术、要求观众需作主动思考才能了解的艺术日渐式微。像好莱坞的制作自称为电影工业一样，大部分的艺术都沦为“文化工业”的一部分⑦。

文化工业的特点在把艺术尽量商品化，使得作品能达到赚钱的目的。为了用最短的时间制造最有经济效益的作品，在文化工业里不再重视组织的严谨与风格的独特。内容的标准化，落入俗套变得是正常的，只要能刺激观众的感官或欲望就可吸引到群众。反映或表达真实是不受重视的，取而代之的是对群众的欺骗，给他们带来虚假的满足。不用说，这类作品对现实体制是认同的，不会有刺激人们进行批判与反思的力量。

为了避免受媚俗的腐蚀或成为文化工业的一部分，现代主义艺术特重突破既存的表现方式与僵化的观念，产生令人震惊与难懂的效果。这类作品是反媚俗的，因为它们重表现存在



感受，而绝不肯为了名利而去讨好观众。但一旦观众逐渐被它们征服，就有一些后继者蓄意模彷它们的风格，以便成名获利。这样一来就把现代主义也带入媚俗之中。

①Kundera: *The unbearable Lightness of Being*, trans. M.H. Heim(New York:Harper Books, 1984)。此书之中译由韩少功等译出（北京：作家出版社，1987）。

②The Random House Dictionary of English (College Edition), p. 740.

③此讲稿见中译本页 337-345.此定义见页 343。

⑤参阅 C. Creenberg: *Art and Culture* (Boston :Beacon Press, 1961); A. Hauser: *The Sociology of Art* (London: Routledge, 1982), pp. 590-91; T. Adorno: *Aesthetic Theory* (London: Routledge, 1984), pp. 337-41.

⑥Adorno: *Aesthetic theory*, p. 340

⑦M. Horkheimer and T. Adorno: *Dialectic of enlightenment* (New York: Continuum Pub. Co., 1972), pp 120-67

（原文刊登于《二十一世纪》双月刊，
全文在：http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/issue/articles/020_92238.pdf）

【原文链接】 【回到目录】



主编：方可成

编辑：刘垚、姚梧雨童、夏景

设计：潘雯怡，邓晓君

校订：施钰涵

出品人：杜婷

若希望订阅此电子周刊 doc 版请发空邮件至 cochinaweeklydoc+subscribe@googlegroups.com；若订阅 pdf 版请发送至 cochinaweeklypdf+subscribe@googlegroups.com；mobi 版至 cochinaweeklymobi+subscribe@googlegroups.com；epub 版至 cochinaweeklyepub+subscribe@googlegroups.com。

此电子周刊由「我在中国」（Co-China）论坛志愿者团队制作，「我在中国」（Co-China）论坛是在香港注册的非牟利团体，论坛理事杜婷、梁文道、闾丘露薇、周保松。除了一五一十周刊之外，Co-China 每月还在香港举办论坛，并透过网络进行视频、音频和文字直播。2012 年开始 Co-China 在香港举办面向青年的夏令营，第一届主题为「知识青年，公共参与」，2013 年夏令营的主题是「始于本土：本土、国家、世界冲撞与协商」。

Co-China 论坛网址：https://cochina.co

Co-China 论坛新浪微博：CoChina 論壇（http://weibo.com/1510weekly）

Co-China 论坛 facebook：「我在中國」（Co-China）論壇（https://www.facebook.com/CoChinaOnline）

